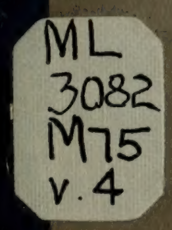
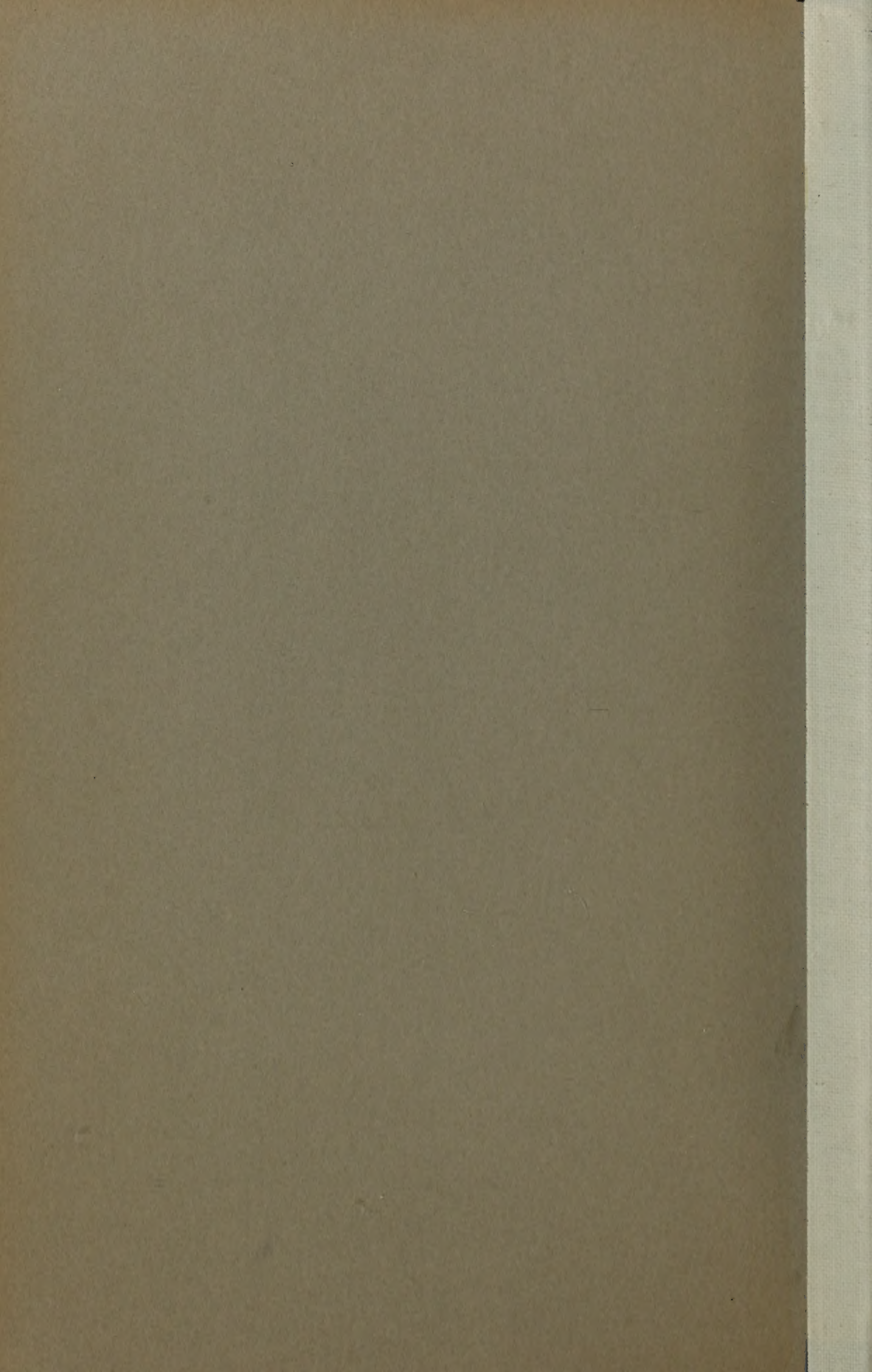


Monographies grégoriennes.
Vol.4.





D. ANDRÉ MOCQUEREAU ET D. JOSEPH GAJARD

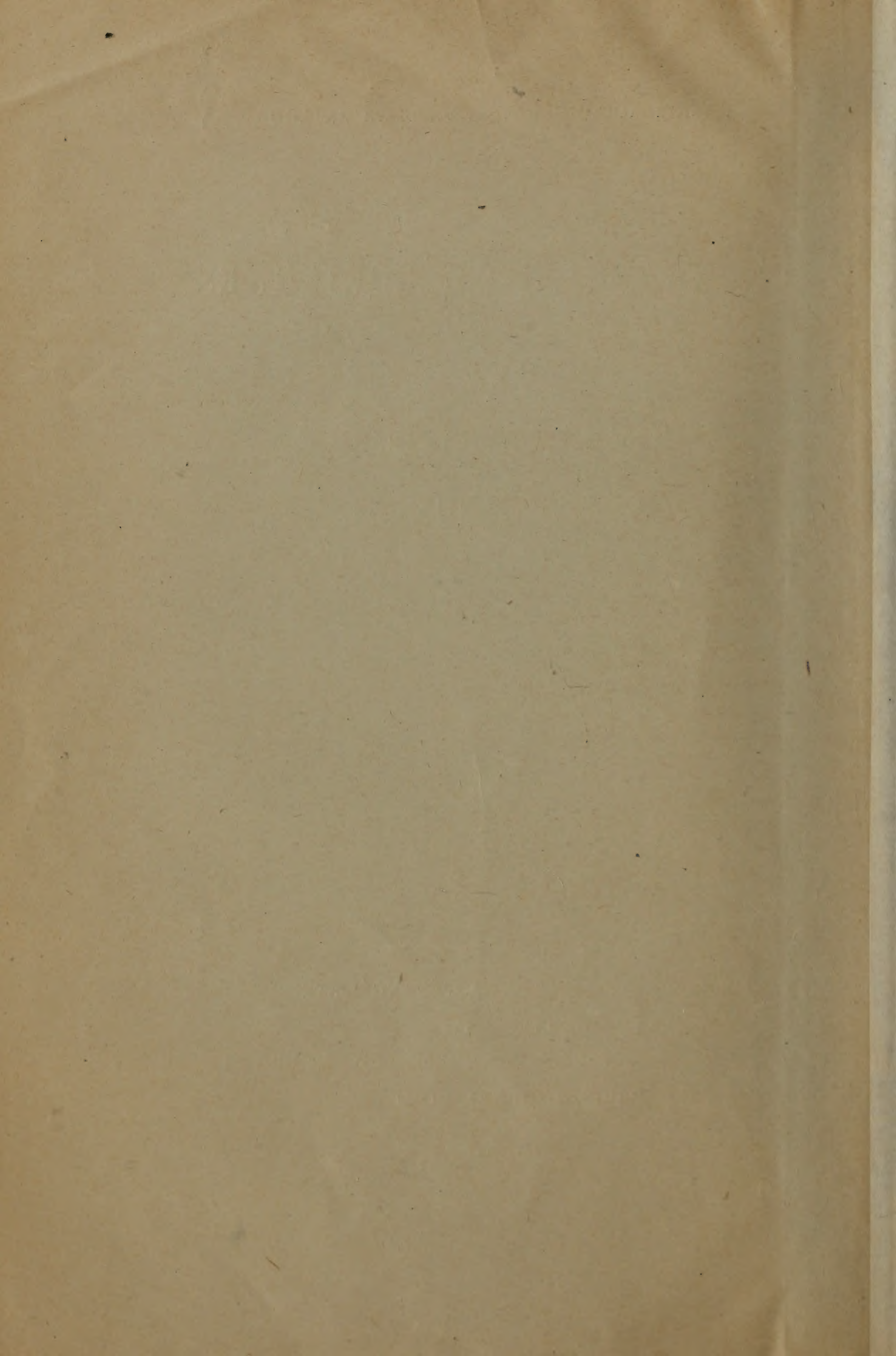
ONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

IV

LA TRADITION RYTHMIQUE DANS LES MANUSCRITS



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE & CIE
Éditeurs Pontificaux et de la Sacrée Congrégation des Rites
PARIS, TOURNAI, ROME



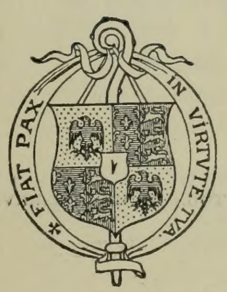
MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

D. ANDRÉ MOCQUEREAU ET D. JOSEPH GAJARD

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

IV

LA TRADITION RYTHMIQUE DANS LES MANUSCRITS



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE & CIE
Éditeurs Pontificaux et de la Sacrée Congrégation des Rites
PARIS, TOURNAI, ROME

IMPRIMATUR. — Tornaci, die 26a Decembris 1923.
V. CANTINEAU, *Vic. capitularis.*

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES.

IV

LA TRADITION RYTHMIQUE DANS LES MANUSCRITS[1].

INTRODUCTION.

Aux pèlerins de Solesmes qui nous demandent où nous prenons les indications rythmiques que nous plaçons dans nos éditions, nous avons coutume de répondre en les emmenant dans notre salle de paléographie; là, nous les invitons à étudier avec nous les manuscrits.

Ce que nous faisons avec eux, j'ai pensé que nous pourrions le faire ensemble aujourd'hui. Peut-être suis-je un peu osé — et je m'en excuse — d'aborder devant vous un sujet aussi aride, qui manque, il faut le reconnaître, sinon d'intérêt, tout au moins de poésie! Et puis, je ne l'ignore pas, beaucoup parmi vous, MM., sont des paléographes émérites, et n'ont point besoin de ce surcroît d'information. A tous donc, je demande un peu d'indulgence, dans l'espoir que l'exposé, très simple, que je tente devant vous, aidera à dissiper certaines obscurités ou peut-être même certains malentendus. Nous n'avons pas d'autre désir.

Avant d'aborder directement l'objet de cette conférence, qui est de montrer par un exemple l'existence d'une tradition rythmique véritable au moyen âge, peut-être ne sera-t-il pas inutile de donner tout d'abord quelques renseignements généraux sur la paléographie musicale. Ces quelques notions aideront beaucoup, croyons-nous, à l'intelligence de notre thèse.

*
* *

NOTIONS GÉNÉRALES DE PALÉOGRAPHIE.

On peut ranger en deux grandes catégories les manuscrits de chant liturgique qui nous viennent des siècles passés :

les uns sont *diastématiques*, c'est-à-dire, indiquent, par un moyen ou un autre, les *intervalles* exacts des sons;

[1] Cette conférence a été prononcée au congrès grégorien de Paris de décembre 1902.

les autres sont *neumatiques*, c'est-à-dire composés de signes spéciaux, qui, sans fixer l'intervalle même des sons figurés, indiquent du moins leur *direction mélodique* relative.

Je m'explique :

Nous sommes habitués depuis bien longtemps à voir tous nos morceaux de musique — qu'il s'agisse de chant grégorien ou de musique figurée, religieuse ou profane — écrits sur des portées, à quatre ou cinq lignes, avec telle ou telle clé, en sorte que la ligne mélodique est indiquée avec précision jusque dans les plus petits détails. Les lignes et les interlignes ne laissent aucun doute sur la qualité de la note qui s'y installe, et sur la hauteur mélodique du son qui lui correspond. Il suffit de savoir son solfège.

Autrefois, les choses n'étaient pas tout à fait aussi simples. La portée à quatre ou cinq lignes est d'invention relativement moderne. Il a fallu de longs siècles de tâtonnements pour arriver à ce perfectionnement. Ce n'est que vers le XI[e] siècle que la portée musicale fut inventée, et encore tarda-t-elle un peu à se répandre : au XIII[e] siècle, nous trouvons encore des manuscrits qui ne la connaissent pas.

A. Manuscrits neumatiques. — Pendant longtemps, les copistes n'eurent à leur disposition que les *neumes*, combinaisons diverses de signes dérivés des *accents* usités chez les anciens pour noter les inflexions du discours. Voici un exemple de notation neumatique, emprunté à un manuscrit du célèbre monastère de St-Gall, l'*Antiphonaire* du bienheureux Hartker (PLANCHE A).

Vous le voyez : pas de portées, pas de notes, pas de clés ; rien que le texte, et, au-dessus, des signes plus ou moins cabalistiques, un peu décourageants à première vue. C'est pourtant sur eux que je veux retenir votre attention ce soir, et j'espère que vous finirez par y trouver vous aussi quelque intérêt.

J'ai dit que ces signes dérivaient des accents antiques. Voici :

a) *Accents grammaticaux générateurs.* — Le langage possède une mélodie qui lui est propre. Mais les intervalles incertains, variés, spontanés, qui la composent, ne pouvant se réduire à une gamme déterminée, elle échappe nécessairement à une fidèle représentation graphique. Aussi les grammairiens, laissant aux orateurs toute liberté pour l'invention et la construction de la mélodie oratoire ou phraséologique, se sont-ils contentés d'*indiquer vaguement l'intonation* des mots isolés au moyen de signes figurant l'*élévation* ou l'*abaissement* des syllabes.

A cette fin, deux signes générateurs suffisaient :

a) l'accent *aigu*, pour l'élévation de la voix ; on le traçait de bas en haut, et de gauche à droite : /

b) l'accent *grave*, pour l'abaissement de la voix ; on le traçait de gauche à droite encore, mais de haut en bas : \

Une même syllabe pouvant soutenir deux inflexions de la voix, on recourait alors à la combinaison des deux accents simples ; on avait alors :

a) l'accent *circonflexe* ^ : note aiguë et note grave ;

b) l'accent *anticirconflexe* v, note grave et note aiguë.

La signification de ces accents grammaticaux était, dès l'origine, *purement mélodique*, c'est-à-dire que les grammairiens n'y attachaient aucune idée de *durée* ou de *force*. Ils appartenaient uniquement à l'ordre *mélodique*. L'accent n'était pas long ; aigu ou grave, il valait un temps simple, pas davantage.

Pour simplifier, je ne vous parle pas ce soir d'un troisième accent simple, l'*apostrophe ;* bien que passé lui aussi dans la notation musicale, il a eu sur la formation des neumes une influence beaucoup moins considérable que les accents aigu et grave.

b) *Accents musicaux ou neumes qui en dérivent.* — La plupart des neumes sangalliens sont en effet des combinaisons des accents grave et aigu, comme nous allons le voir rapidement. Et pour cela, je vais vous mettre sous les yeux un tableau synoptique vous donnant le nom des neumes simples, leur forme approximative, leur origine, et leur traduction dans nos livres modernes de plain-chant (PLANCHE B).

Comme vous le voyez, en devenant *neumes* ou notes musicales, les accents aigu et grave ne subirent d'abord *dans leur forme* que de légères modifications, sauf en certains cas l'accent grave ; mais ils reçurent d'autres noms, suggérés par la forme elle-même.

L'*accent aigu* devint la *virga* des neumes ; l'*accent grave*, employé seul, se transforma en *punctum* et en prit le nom.

Allié à l'accent aigu, l'accent grave garda à peu près sa forme :

l'accent *circonflexe* devint la *clivis :* ∩.

l'accent *anticirconflexe* devint le pes ou *podatus :* ✓.

Dans la musique, les combinaisons d'accents sont naturellement plus nombreuses que dans le langage ; de là des neumes-groupes de trois, quatre, cinq notes, et plus.

Neumes de trois notes : *Torculus* ∽
Porrectus ∿
Scandicus ./
Climacus /.
etc.

Cette notation est dite aussi *chironomique*, parce que les accents ne sont que des signes graphiques, représentant les mouvements d'élévation et d'abaissement que la main faisait en les traçant.

Reprenons maintenant notre page d'écriture sangallienne (PLANCHE A). Grâce aux explications données, elle sera, je l'espère, un peu plus compréhensible.

(Ici, le conférencier prend quelques neumes au hasard, podatus, clivis, torculus, etc., et les indique : mais EXCLUSIVEMENT au point de vue *mélodique*. Le point de vue rythmique ne viendra que plus loin.)

Originairement, et avant toutes choses, la notation neumatique est donc, malgré son imprécision, *mélodique*.

Et la *tradition rythmique*, alors, où se trouve-t-elle? Patience, nous y arrivons. Je dois vous dire encore auparavant un mot de la seconde notation antique que je vous annonçais au début : la notation *diastématique*.

B. Manuscrits diastématiques. — Il est indiscutable que la notation neumatique que je viens de vous expliquer conservait, de son origine même, un grave défaut : elle indiquait assez bien les élévations et les abaissements de la voix, mais sans préciser l'intervalle que celle-ci devait franchir. L'élève mis en face des neumes ne pouvait s'en servir ; la présence du maître était nécessaire pour les utiliser. Celui-ci devait, en chantant, faire entendre les intervalles et suppléer ainsi, par l'exemple, à l'insuffisance de la notation. De son côté, l'élève répétait docilement ce qu'il entendait, et, à force de patience et de mémoire, *apprenait par cœur* toutes les mélodies grégoriennes. Les accents neumatiques lui fournissaient seulement le moyen de guider et de rafraîchir sa mémoire. En de telles conditions, il fallait de longues années d'études pour posséder en son entier le répertoire musical de l'Eglise.

Dès lors, un devoir s'imposait aux notateurs : celui de perfectionner la notation chironomique en la rendant claire, intelligible au premier coup d'œil. Les copistes, en écrivant les neumes, en vinrent assez naturellement à disposer les notes à des hauteurs diverses, suivant la différence des intervalles. Les premiers vestiges de cette notation diastématique

(διαστήματα, intervalles) se voient jusque dans les manuscrits neumatiques les plus anciens. — D'autres indiquèrent les notes au-dessus des neumes par les lettres de l'alphabet : notation *alphabétique*.

Ils ne s'en tinrent pas là. Pour lever toute hésitation, ils tracèrent d'abord une ligne horizontale autour de laquelle ils échelonnèrent leurs notes. Puis, pour plus de précision encore, ils ajoutèrent une seconde ligne, puis deux autres, et la portée musicale fut trouvée. — Enfin l'invention des *clés* acheva le perfectionnement de la notation.

Ces progrès se firent lentement; les usages varièrent avec les pays; en sorte qu'il est impossible de raconter ici en quelques mots leur évolution. Aussi bien, tel n'est pas le but de cette conférence. Il était nécessaire seulement de vous donner une idée générale de ce que nous apprend l'étude de la paléographie musicale. Je crois que ces notions élémentaires suffiront pour vous aider à suivre ma démonstration.

* * *

MISE EN ŒUVRE DE CES DEUX SORTES DE DOCUMENTS.

Disons encore que, pour établir la version mélodique de chaque pièce du répertoire grégorien, tant de l'Antiphonaire que du Graduel, il nous faut consulter tous ces manuscrits : les neumatiques aussi bien que les diastématiques. A cet effet, et pour obtenir la meilleure restitution critique possible, voici comment nous procédons à Solesmes. Nous transcrivons *tous* les manuscrits sur de grands tableaux comparatifs, en les rangeant par classe, par école, par date. Naturellement nous avons deux sortes de tableaux, qui correspondent aux deux catégories de manuscrits dont je viens de parler :

tableaux de neumes purs, pour les manuscrits neumatiques;
» sur lignes, » » » diastématiques.

Voici un exemple. Ce sont les tableaux de l'Alléluia *Ostende nobis* du premier dimanche de l'Avent. Naturellement je ne vous donne qu'*un extrait* de nos grands tableaux; nous n'avons mis sur celui-ci que quelques représentants de chaque famille de manuscrits (PLANCHE C).

Voyez, chaque neume a sa colonne, numérotée; en sorte que pour reconnaître quelle est la version traditionnelle, il suffit de lire, neume par neume, de haut en bas, nos tableaux. Rien n'est plus facile — ordinairement du moins — que de distinguer la version authentique, puis les modifications, corruptions, etc., qui se sont produites au cours des âges.

Sans doute, c'est un assez rude travail que cette transcription des manuscrits. Du moins le résultat nous dédommage-t-il largement de nos peines. Nous pouvons par là retrouver presque à coup sûr la version primitive, celle de saint Grégoire, celle que Pie X, dans son *Motu proprio*, voulait que l'on retrouvât et que l'on chantât dans l'Eglise catholique.

Mais ce n'est pas la résurrection *mélodique* que je dois faire revivre devant vos yeux ce soir ; c'est de la *tradition rythmique* que j'ai promis de parler. Pour cela, le tableau sur lignes ne nous serait d'aucune utilité, ou presque. C'est donc sur le tableau de neumes (PLANCHE C) que je vous demande de fixer votre attention, et c'est lui que je vais essayer de vous expliquer aussi clairement que possible.

J'espère que cela achèvera de vous réconcilier avec les neumes, puisque par eux nos mélodies retrouvent toute la vie, toute la plénitude d'expression qu'elles avaient aux grands siècles du moyen âge.

THÈSE.

La *tradition rythmique!* Qu'entendons-nous exactement par ces deux mots?

Ceci : qu'*il exista au moyen âge, à l'âge d'or du chant grégorien, une interprétation traditionnelle fixant dans le moindre détail l'expression à donner aux mélodies liturgiques.*

Tradition *universelle*, qu'on retrouve dans tous les pays d'Occident ; tradition *primitive*, qui, selon toutes vraisemblances, vient de Rome et remonte à l'époque même de saint Grégoire.

Ce simple fait, s'il est démontré, domine toute la question grégorienne, et la pose sous son véritable jour.

Position de la thèse. — Oui ou non, y a-t-il un *rythme objectif?* Ou bien est-on libre d'interpréter le plain-chant à sa guise, en suivant *son goût personnel?*

Les mélodies grégoriennes ont-elles, comme toute musique, été composées dans un rythme, dans un mouvement donné, avec telle expression voulue? Ou bien sont-elles une suite matérielle de sons auxquels on peut donner l'expression et la couleur que l'on veut?

En d'autres termes, y a-t-il un rythme créateur de la mélodie et antérieur à elle? Ou bien chaque exécutant est-il libre d'y mettre le sien propre?

Une chose est certaine, c'est que, jusque vers le milieu du XIe siècle, il y avait, dans toute la chrétienté d'Occident, *unanimité* non seulement sur la ligne mélodique, mais aussi sur l'*expression*, sur la *ligne rythmique*. On ne laissait pas à chacun la libre interprétation du chant ; tous devaient suivre l'interprétation traditionnelle. Et la meilleure preuve, c'est que les manuscrits *les plus anciens* que nous ayons, ceux qui sont incontestablement *les meilleurs* [1], ceux du Xe siècle, abondent en signes spéciaux et en lettres significatives, indiquant les nuances d'exécution les plus fines avec une précision et un ensemble tenant parfois du prodige.

Vous le voyez, MM., nous entendons ici le mot « rythme » dans son sens le plus large, le plus compréhensif.

Nous ne nous arrêtons pas aux plus petites subdivisions rythmiques, à la succession des élans et des repos qui sont à la vérité la base obligatoire du rythme, mais ne sont pourtant le rythme qu'à l'état embryonnaire, si je puis dire. Avec les notateurs du moyen âge, nous montons beaucoup plus haut : nous saisissons le rythme à son état parfait, achevé, c'est-à-dire l'ensemble de toutes les nuances diverses qui donnent la couleur, la vie, l'âme, au chant, qui lui confèrent tout son sens, toute sa force expressive.

Les anciens n'avaient, il est vrai, à leur disposition, pour indiquer ces nuances, que des expressions et des signes de durée ; mais ceux-ci sont amplement suffisants pour qu'on en puisse déduire, la plupart du temps avec certitude, par voie de conséquence, et conformément aux lois de la rythmique générale, toute la hiérarchie des mouvements, depuis les plus petites ondulations rythmiques jusqu'aux plus développées : celles de la phrase et de la période.

Etablir scientifiquement cette tradition rythmique,
vous la faire constater à vous-mêmes,
montrer qu'elle est universelle et vraisemblablement romaine d'origine, comme la tradition mélodique, — voilà ce que je voudrais faire ce soir devant vous.

Pour ma démonstration j'ai choisi l'Alleluia *Ostende*, dont la mélodie vous est familière. Il va de soi que ce n'est qu'un exemple choisi entre mille. J'aurais pu prendre aussi bien toutes les autres pièces du répertoire grégorien, depuis le premier dimanche de l'Avent jusqu'au dernier dimanche après la Pentecôte, car chaque pièce a sa fiche spéciale. Ceux

---

[1] « Le melodie della Chiesa, così dette gregoriane, saranno ristabilite nella loro *integrità* e *purezza* secondo la fede dei codici *più antichi*... » Pie X, *Motu proprio* du 25 avril 1904.

d'entre vous qui viendront à Solesmes pourront étudier à loisir nos grands tableaux. L'Alleluia *Ostende* suffira amplement à l'établissement de ma thèse.

* * *

Etablissement de la thèse. — Un *fait* est à la base de toute ma démonstration : c'est l'existence, dans les manuscrits les plus anciens auxquels j'ai fait allusion tout à l'heure, de toute une série d'indications précieuses qui ne se retrouvent plus dans les documents postérieurs ; et c'est précisément, croyons-nous, dans ces indications que se trouve en grande partie ce que nous appelons la *tradition rythmique.* Il est donc opportun de vous mettre tout d'abord en présence du *fait*, j'essayerai ensuite de l'expliquer, et d'en tirer les conclusions logiques.

Description des manuscrits « rythmiques ». — Nous laissons de côté, ai-je dit plus haut, les manuscrits sur lignes pour ne nous occuper que des manuscrits neumatiques.

Nous divisons à leur tour les manuscrits *purement neumatiques*, en deux grandes classes :

les manuscrits que nous appelons *rythmiques.*
et les manuscrits » » *non rythmiques.*

Je me permets d'attirer spécialement votre attention sur cette distinction, capitale.

Comme quelques-uns croient pouvoir la nier, je vais d'abord vous mettre à même de la constater vous-mêmes, en faisant passer sous vos yeux un spécimen de chacune de ces deux classes de manuscrits, choisis dans l'école sangallienne :

l'un du *Xe siècle*, *rythmique*, tiré de l'Antiphonaire du B. Hartker, de St-Gall (PLANCHE A), nous le connaissons déjà ;

l'autre, du *XIIe siècle*, *non rythmique*, emprunté à un Graduel de St-Gall (PLANCHE D).

Ces deux manuscrits sont tous deux en neumes purs, sans lignes ; tous deux, d'écriture sangallienne, encore que chaque copiste ait sa façon à lui de faire ses neumes.

Voici où est entre eux la différence :

L'un, celui du XIIe siècle (PLANCHE D), n'a que des neumes, *sans rien de plus*, et des neumes ayant *toujours la même forme.*

L'autre, celui du Xe (PLANCHE A), a, *en plus des neumes*, des *signes ajoutés* ou des *lettres* significatives ; de plus, le même neume offre des *formes différentes* suivant les cas : toutes choses qui, croyons-nous, fixent

le rythme des mélodies grégoriennes. — Voyez, au-dessus des neumes, les lettres a, c, f, e, l, t, i, e, etc.

Entrons dans le détail.

a) *Clivis.* — Prenez par exemple les clivis.

D'abord au XIIe siècle (PLANCHE D); elles ont toujours la même forme; 2e ligne, sur *se* de *mi*se*ricordia;* — 4e ligne, sur *mali*cia, **qui**, ini*quitate;* 4e ligne avant la fin, **os** *ejus*, *im*ple*vit*, *do*mi*nus;* — ligne suivante : *glo***riae**, *bo***num** *est*, etc.

Maintenant, au Xe (PLANCHE A), vous avez la même clivis, fin de la 3e ligne, au-dessus de la syllabe *bus* de *legi***bus**;

puis vous trouvez la même clivis *surmontée d'un petit trait horizontal*; ex. 4e ligne, *dei***tas**, *spiri***tus** (fin de la ligne); — ligne 8, *uni***ge**-*nitum* (deux fois); — deux dernières lignes, etc.;

même clivis, avec cette fois le petit trait à l'extrémité de la seconde branche, descendante, ex. : 1re ligne, *æqua***lis**; — 2e ligne, *sancto***que**;

même clivis encore, mais surmontée de la lettre c. Les exemples abondent : 1re ligne, **di***vinitas*; — 2e ligne, début, **ae***terna*, *pro***li***que*; — ligne 7, *Be***ne***dictus* **es**, **fir***ma***men***to*; — 3e avant-dernière ligne, *bea***ta**, *glo***rio***sa*, *fi***li***us*, etc., etc.;

enfin même clivis, surmontée cette fois de la lettre t : 6e ligne, e*um* (deux clivis); ligne 11, *in* **sae***cula* (deux clivis).

Donc, dans cette notation du Xe siècle, rythmique, *cinq* façons différentes de traiter cette clivis :

b) *Podatus.* — Passons aux *podatus.*

Notation du XIIe siècle (PLANCHE D), ils ont toujours la même forme : 1re ligne : *e***go** **au***tem* (trois fois); — 2e ligne, *spe***ra***vi* *in* **mi***se***ri***cordia;* — 6e ligne, *ad* **annun***tiandum*, etc.

Maintenant au Xe (PLANCHE A), le podatus a à sa base tantôt la forme *ronde*, (pes rotundus) : ligne 1, *tri***ni***tati;* — ligne 7, *bene***di***ctus es* **Do***mine*... *in* **firma***mento;* ligne suivante encore, etc., etc.;

tantôt la forme *carrée*, (pes quadratus) : ligne 8, *Te* **De***um* **patrem**; ligne suivante, *para***cli***tum;* — avant dernière ligne, *tri***ni***tas*, **fi***lius;* — dernière ligne, **tri***nitas*, *fi***lius**, etc.;

tantôt une forme *sinueuse*, (pes quassus) : — 4e ligne, *bene***di***camus*.

Donc, *trois* formes différentes pour le *podatus ;* on pourrait même dire six, puisque chacune des trois que nous venons de voir peut avoir son extrémité supérieure barrée d'un trait ou non :

c) *Torculus.* — Encore un neume : *le torculus.*

Au XII[e] siècle (PLANCHE D), il a toujours la même forme : ligne 1, *oli***va**, *in do***mo**; — ligne 2, *exspecta***bo**; — ligne 3, *an***te**; — ligne 4, **Ju***stus*, etc., etc.

Maintenant, au X[e] siècle (PLANCHE A), le torculus a tantôt sa forme ordinaire, : ligne 1 (fin), **glo***ria ;* — ligne 8, *Te* **De***um* **fi***lium ;*

tantôt une seconde forme, anguleuse, facilement reconnaissable, : voyez par exemple les trois dernières lignes, sur *glorio***sa**, *pa***ter**, *sempi***ter***na* (avant-dernière et dernière ligne).

tantôt même la forme première avec adjonction d'un petit signe sur le sommet ou à l'extrémité de la branche descendante : ,

Je pourrais passer en revue tous les autres neumes : partout vous constateriez le même *fait*, sauf de rares exceptions. Dans les manuscrits postérieurs, dont celui de S[t]-Gall du XII[e] siècle, que nous venons d'étudier ensemble, n'est qu'un spécimen, chaque neume a toujours la même forme ;

au contraire, dans la plupart des manuscrits plus anciens, ceux du X[e] et du XI[e], comme celui d'Hartker, chaque neume a des formes diverses selon les cas, avec des adjonctions de signes ou de lettres ; et il n'est pas exagéré d'affirmer que dans certains de ces vieux manuscrits, lettres et signes fourmillent.

Voilà le *fait.* Il faut l'expliquer. Une triple question se pose :

1° Quelle est la signification précise de ces lettres, de ces traits, de ces déformations de neumes, dans Hartker?

2° Ces adjonctions de signes ou de lettres sont-elles mises au hasard, suivant la fantaisie du copiste?

3° Représentent-elles une tradition universelle?

Je vais essayer de répondre à ces trois questions.

I. — *SIGNIFICATION DES LETTRES ET DES SIGNES.*

Pendant longtemps, il faut l'avouer, on ne sut pas exactement ce que voulaient dire ces modifications dans la forme d'un même neume, le podatus par exemple, tantôt rond, tantôt carré, tantôt sinueux.

Mais la bonne Providence vint au secours des chercheurs. Elle permit qu'un document, très important, capital même, contemporain de nos meilleurs manuscrits, traversât les siècles et parvînt jusqu'à nous. Je veux parler de la *lettre du B. Nokter.*

Nous savons par Ekkehart le Jeune, chroniqueur de l'Abbaye de St-Gall, mort en 1036, que les lettres significatives des manuscrits furent ajoutées par Romanus, chantre romain, venu dans la célèbre Abbaye à la fin du VIIIe siècle ou au début du IXe, — et que la signification de chacune de ces lettres se trouve donnée dans une Epître de Notker à l'un de ses amis. Notker était lui aussi moine de St-Gall, presque contemporain de Romanus. A supposer qu'il n'ait pas connu et entendu le vieux maître romain, il a certainement reçu les leçons de ses élèves immédiats; il a chanté sur les manuscrits neumatiques enrichis de ses annotations; sa parole ne peut-être que l'expression la plus vraie de la pratique de l'école sangalienne. Son témoignage est décisif.

Signification des lettres. — Or nous avons l'épître de Notker. Il explique à tour de rôle chacune des lettres de l'alphabet; a, b, c, etc.

D'après son enseignement, certaines lettres : a, l, f, i, e, ont une signification *mélodique* et servent à guider le chantre pour l'*intonation;* je ne m'en occupe pas ici.

D'autres ont une valeur *rythmique*, c'est-à-dire qu'elles renseignent sur la *durée relative* des sons. Les deux principales sont c et t.

Le c = *ut cito vel celeriter dicatur*, indique la brièveté, la légèreté, la célérité.

Le t = *trahere vel tenere debere testatur*, invite à retenir, à retarder, à prolonger la note ou le groupe.

Ces deux lettres sont de beaucoup les plus importantes, tant à cause de leur signification que de leur usage très fréquent; on les trouve par centaines, par milliers, dans les manuscrits de l'école de St-Gall.

Signification des signes. — Voilà donc un premier point acquis : nous connaissons la signification *des lettres.* Mais les adjonctions de *signes* et les *modifications des neumes?*

Notker n'en dit rien. Sommes-nous donc réduits par là-même à l'ignorance? Non. Puisque dans notre problème nous avons deux données, l'une connue l'autre inconnue, on peut essayer avec la première d'éclairer la seconde.

C'est ce que nous avons fait à Solesmes. Par une étude longue et minutieuse des équivalences, faite sur de nombreux tableaux comparatifs, nous avons acquis la conviction que, comme les lettres significatives

interprétées par Notker, les signes ou modifications dans la forme des neumes peuvent se ranger en deux catégories :

les uns ont une signification *mélodique*, et avertissent le chantre d'augmenter ou de réduire l'*intervalle* entre deux sons : nous n'avons pas à nous en occuper ici ;

d'autres au contraire, et ce sont de beaucoup les plus nombreux, sont *rythmiques*, c'est-à-dire en fonction de la *durée* à donner aux notes et aux neumes.

Et sur ce dernier point, les conclusions auxquelles nous sommes arrivés sont non seulement probables, mais certaines :

c'est que, d'une part, il y a opposition entre le trait ou épisème horizontal ou les modifications de formes, et la lettre c = *celeriter :* jamais on ne les trouve comme équivalence dans la même colonne de neumes ;

c'est que d'autre part il y a une affinité spéciale entre l'épisème horizontal ou les modifications de formes, et la lettre t = *tenete.* Les notateurs les mettent volontiers et indifféremment l'un pour l'autre. Il y a équivalence.

Donc, les neumes sangalliens surmontés ou affectés de l'épisème horizontal, comme les neumes à forme anguleuse ou épaissie, sont des neumes *longs.*

Et nous voilà au point pour découvrir tous les secrets de la notation neumatique, tant rythmique que mélodique.

Notre première question est élucidée. Nous savons maintenant que certains manuscrits, les plus anciens, les plus rapprochés de la source, donnent, en plus de la ligne mélodique, des indications de mouvement, d'expression : ce sont ceux que nous appelons « rythmiques », par opposition aux autres, « non rythmiques ».

Certains neumes sont légers ; d'autres sont longs, appuyés, lourds.

Alors, la seconde question se pose d'elle-même : Cette interprétation est-elle *personnelle à tel ou tel moine de St-Gall?* Ces indications de mouvement ont-elles été introduites *après coup* par un copiste, un peu au hasard, suivant les fantaisies de son imagination?

II. — *EXISTENCE D'UNE TRADITION RYTHMIQUE.*

Ici encore, la réponse ne peut faire de doute : ces indications des manuscrits sangalliens ne sont pas le fait des copistes ; elles révèlent ***une tradition précise, ancienne***, à laquelle les copistes se soumettaient et ***devaient*** se soumettre.

Pour vous en convaincre, je n'ai qu'à vous inviter à étudier avec moi le tableau en neumes de l'*Ostende* (PLANCHE C).

Ne nous occupons pour le moment que de la première partie de ce tableau, des huit premiers manuscrits rangés sous l'étiquette « Notation sangallienne ».

Nous n'avons reproduit, sur ce tableau, que les manuscrits *rythmiques*, et nous les avons rangés selon leur valeur, en commençant par les meilleurs. Indiscutablement, les trois meilleurs sont les trois premiers : *St-Gall 359*, du début du Xe siècle, celui que le P. Lambillotte S. J. publia autrefois comme étant l'antiphonaire même de saint Grégoire (à tort d'ailleurs), *Einsiedeln 121*, du Xe-XIe, et *Bamberg lit. 6* du Xe. Ces manuscrits sont excellents.

Ici encore une remarque s'impose. Comme dans toute œuvre de restitution archéologique, une étude *critique* des sources est nécessaire. Chaque manuscrit doit être étudié avec soin, en détail, pour qu'on puisse voir jusqu'à quel point il est d'accord avec lui-même et mérite créance; puis il doit être confronté avec les autres témoins.

Or cet examen nous amène à cette conclusion que la tradition rythmique, unanime au Xe siècle, alla en s'obscurcissant de plus en plus : à la fin du XIe siècle elle était déjà presque perdue.

Chose singulière, c'est au moment où apparut la portée sur lignes, fixant de façon précise la ligne mélodique, que disparut la tradition rythmique. En sorte que l'invention de la portée, qui fut si heureuse à certains égards, marque aussi le point de départ d'une véritable décadence. Nous ne connaissons jusqu'à présent aucun manuscrit sur lignes qui possède des indications rythmiques; quant aux manuscrits neumatiques des XIIe et XIIIe siècles, ils gardent quelques rares vestiges de l'antique tradition, mais on ne peut faire grand fond sur eux.

Dans notre tableau, les trois derniers manuscrits sangalliens : 376, 375, 340 surtout, sont les témoins du commencement de la décadence. Nous relèverons chez eux quelques inexactitudes.

A part ces quelques erreurs, on est forcé de reconnaître que, dans ce tableau, l'unanimité des manuscrits, neume par neume, est admirable. Voyons-en de près quelques-uns.

a) *Podatus.* — D'abord les *podatus.*

La forme ronde à la base, ✓, avons-nous dit, indique la brièveté, — la forme carrée, ✓, la longueur.

Regardez le podatus n° 5 : rond partout, avec, à St-Gall 359, un épisème sur la note du haut, ✓ : nous reviendrons sur cette particularité plus loin;

podatus 7, rond partout, pas d'exception. Dans deux manuscrits, il est marqué c = *celeriter*, ce qui souligne encore sa légèreté;

podatus 43, rond, bref, partout.

Au contraire, podatus 9, carré, long, partout, sauf à St-Gall 375, mais ce manuscrit du XIIe siècle, nous l'avons dit, n'est pas très bon.

Au gr. 66, nous avons le *pes quassus*, , très long, partout, sauf à Bamberg lit. 8, qui présente à cet endroit une variante *mélodique*.

b) *Clivis*. — Passons aux *clivis*.

Je reviendrai plus loin sur la clivis 2, qui me permettra de faire une remarque importante.

Voyez la clivis 20, brève, , partout, marquée même, dans les trois meilleurs manuscrits, du *celeriter*.

clivis 25, brève encore, même remarque. J'excepte le S. G. 340, postérieur, chez lequel presque toutes les clivis sont marquées de l'épisème, comme par habitude.

clivis 29, brève encore, partout; *celeriter* aux trois meilleurs.

clivis 37, même chose, sauf encore à S. G. 340.

clivis 49, même chose.

clivis 53, même chose, sauf encore à S. G. 340.

clivis 56, elle est tantôt isolée du porrectus qui suit, , tantôt accolée à lui, mais toujours elle est brève, et même Einsiedeln l'affecte du *celeriter*.

Au contraire, prenez la clivis 12 : elle est tantôt marquée de l'épisème long, , tantôt, comme à Einsiedeln, Bamberg lit. 8, remplacée par le *pressus*, , qui, lui, est certainement long! Voyez-vous les équivalences!

clivis 33, longue partout [1], soit par l'épisème qui la surmonte, , soit par la lettre t = *tenete*, . Einsiedeln 121 a même les deux indications, épisème et t : — Nulle part vous ne voyez le *celeriter*.

les deux clivis 50 et 51, longues partout [1].

c) *Torculus*.

Torculus 18, bref, , partout.

torculus 47, au contraire, a partout la forme épaissie, anguleuse, , longue, sauf au 375, du XIIe siècle.

torculus 62, léger, mais allongé sur sa dernière note, finale d'incise, . On pouvait, parce qu'il est finale d'incise, ne pas marquer l'allongement

---

[1] Sur le cas de clivis sans aucune indication, nous reviendrons plus loin, à propos de la clivis 2.

de la dernière note; de fait, plusieurs manuscrits ne le marquent pas, mais plusieurs le marquent.

d) *Climacus.*

Les *climacus* 42, 44, 48, 52, /·., brefs partout.

e) *Neumes subpunctis.*

Venons aux neumes *subpunctis*, qui ne sont pas les moins intéressants. Les neumes subpunctis sont des neumes simples suivis de plusieurs notes descendantes.

Prenons d'abord les *podatus subpunctis.* Ils affectent plusieurs formes, selon leur signification rythmique :

Si toutes les notes sont brèves, le podatus a sa forme brève habituelle, suivie de petits points, ✓·. Ex. : Podatus subpunctis 43, bref, partout.

Si la première note seule est longue, elle est marquée par un *punctum* long, détaché, suivi d'un climacus bref, ./. Ex. : Podatus subpunctis 34, 35 et 36 (le neume 34 est fautif dans la vaticane, il faudrait *si-do-si-sol*), partout notés de la même façon. Plusieurs fois même, notamment à Einsiedeln, le *celeriter* vient rappeler la légèreté des trois dernières notes.

Si au contraire les deux premières notes sont brèves et les deux dernières longues, le neume change de forme : il est constitué par un torculus bref avec épisème d'allongement sur sa troisième note, suivi d'un punctum long, ✓-. Voyez les neumes 10, 46, 57, 64.

Vraiment, y a-t-il unanimité entre les manuscrits?

Dans le même genre, voyez le neume 58, trois premières notes brèves, deux dernières longues, .✓-.

le neume 61, toutes notes brèves, sauf les deux dernières, longues.

le neume 63, ·-_, sauf Einsiedeln qui fait exception : peut-être distraction du copiste.

Ai-je tort de dire qu'il y a correspondance absolue, neume par neume, dans le moindre détail? Ai-je tort de dire que les copistes n'ajoutaient pas les nuances de leur crû à une mélodie préexistante, mais se bornaient à enregistrer fidèlement une interprétation traditionnelle? N'y a-t-il pas vraiment une TRADITION *rythmique?*

III. — *TRADITION UNIVERSELLE.*

J'entends l'objection; et les adversaires n'ont pas manqué de la faire : « Très bien; oui, en effet, les manuscrits sangalliens concordent; mais ils appartiennent tous à une seule et même école, et donc ils se copiaient

tous. Par conséquent, ils attestent la façon dont on chantait à St-Gall ; mais St-Gall n'est qu'une église particulière, et vous n'avez pas le droit d'imposer une tradition particulière à l'Eglise universelle ! »

Nous répondons que cette tradition, affirmée par les manuscrits sangalliens, n'est pas *une* tradition particulière, mais *la tradition* UNIVERSELLE.

Rien n'est plus facile que de le montrer.

Il serait aisé de dire d'abord qu'il y a, dans l'objection proposée, un sophisme — « école de St-Gall » n'est pas synonyme de « abbaye de St-Gall ». La notation sangallienne n'était pas confinée au monastère même : on la trouve répandue dans toute la Suisse, dans une partie de l'Allemagne, en Autriche, jusque dans l'Italie du Nord ; c'est respectable pour une tradition « particulière »! Partout, dans ces régions, il est possible de trouver des manuscrits qui ont conservé des traces visibles de la tradition rythmique, et sur notre tableau même, j'ai déjà signalé, parmi les meilleurs manuscrits, *Einsiedeln* et *Bamberg*, qui ne sont point St-Gall [1].

* * *

A. Existence de quatre écoles de manuscrits. — Mais il y a mieux. Nous connaissons actuellement *quatre* écoles de manuscrits, de la même époque, Xe siècle, *indépendantes l'une de l'autre*, qui, *par des moyens graphiques différents*, indiquent exactement les *mêmes nuances rythmiques*, neume par neume, dans *tout* l'Antiphonaire grégorien. En sorte que la tradition rythmique, figurée par les fameux signes romaniens de l'« école particulière » de St-Gall, se trouve être exactement la *tradition rythmique de toutes les Eglises du monde catholique.*

Constatons d'abord l'existence et l'indépendance de ces écoles, nous verrons ensuite leur concordance.

Vous connaissez sans doute l'histoire de Petrus et de Romanus. J'ai dit « histoire » ; d'autres, en ce siècle de critique et d'hypercritique, disent « légende », parce que le premier témoignage écrit qui nous ait été conservé est postérieur de deux siècles à l'événement. Mais « histoire » ou « légende », peu nous importe ; voici le fait :

A la demande de Charlemagne, le pape Hadrien aurait envoyé vers 790 à la cour impériale deux chantres romains, Petrus et Romanus, pour y enseigner la tradition romaine. Romanus serait tombé malade en route, aurait été accueilli à l'Abbaye de St-Gall, y serait resté, et aurait fondé la

---

[1] Cf. DOM FERRETTI. — *Le « coup d'épée dans l'eau »*. — *Revue Grégorienne*, 1922, mai-juin, pp. 81-88 ; juillet-août, pp. 130-139.

célèbre *école de St-Gall.*[1] Petrus, plus valide, serait allé jusqu'à Metz, et aurait fondé une seconde école, l'*école messine.*

Que ce soit une histoire ou une légende, une chose est certaine, c'est que les deux écoles étaient florissantes au moyen âge; c'est aussi que nous possédons encore aujourd'hui d'excellents manuscrits *sangalliens* et *messins,* de la même époque, Xe siècle, qui n'ont pu être copiés les uns sur les autres, puisqu'ils employent un système de notation absolument différent, qui cependant témoignent en faveur d'une *tradition unique,* et par conséquent ont une *source commune.*

La découverte de la notation rythmique messine se fit à l'heure même où se formulait l'objection sur le « particularisme » de l'école de St-Gall, en 1906.

C'est ainsi que la bonne Providence nous achemine progressivement, en dépit des résistances humaines, vers la restauration *intégrale* des mélodies liturgiques!

Dans un instant, je vais vous faire constater à vous-mêmes cette concordance admirable des deux écoles.

Auparavant, et pour abréger, je dois ajouter que nous n'en sommes pas restés là. L'étude attentive des manuscrits nous a amenés à découvrir deux autres écoles, de la même époque encore, Xe siècle, de notation encore différente, et cependant concordant sur tous les points avec les deux écoles *sangallienne* et *messine!* Je veux parler de l'école *chartraine,* et de l'école *nonantolienne.*

* * *

B. Particularisme et indépendance mutuelle de ces écoles. — Voyons les faits. Je vais d'abord faire passer sous vos yeux un spécimen de chacune de ces notations, pour vous montrer qu'elles sont réellement différentes. Point n'est besoin, pour s'en assurer, d'être habile paléographe, il suffit d'avoir des yeux!

a) Particularités d'écriture. — Voici d'abord (PLANCHE A) un spécimen de notation rythmique *sangallienne.* Vous l'avez vu déjà; je ne vous le montre de nouveau que pour aider votre mémoire et vous donner un point de comparaison.

Maintenant (PLANCHE E), voici un spécimen de notation rythmique *messine.* Je l'emprunte au manuscrit 239 de la bibliothèque de Laon[2], le

---

[1] C'est du nom de *Romanus* que serait venue l'expression : « signes *romaniens* », employée fréquemment pour désigner les signes des manuscrits sangalliens.

[2] *Paléographie Musicale,* t. X.

meilleur représentant de cette école. — C'est tout différent; peu de neumes, et encore ne ressemblent-ils que d'assez loin aux neumes sangalliens. Tout à l'heure, nous entrerons dans les détails. Pour me servir d'une comparaison peu scientifique, mais qui vous aidera peut-être à retenir la physionomie générale de cette notation, je dirai qu'une page de notation messine donne un peu l'impression d'un « vol d'hirondelles »! Voyez, notamment vers le milieu de la photographie. J'aurais pu choisir d'autres pages, plus caractéristiques à cet égard.

Passons maintenant (PLANCHE F) à la notation *chartraine*. Voici une page du manuscrit n° 47 de la bibliothèque de Chartres [1]. — Plus d'« hirondelles », mais une suite de points et de traits, horizontaux et verticaux plus épais, moins élégants. Evidemment, ce n'est plus la notation messine!

Enfin (PLANCHE G), voici un spécimen de la notation *nonantolienne*, pris dans une feuille de garde d'un manuscrit de la bibliothèque de Monza, en Italie. Inutile de démontrer longuement que cette notation ne ressemble à aucune des autres, c'est assez visible. Les notes sont représentées par de « grands bâtons » qui partent de la voyelle du texte.

Ces quatre notations sont donc bien différentes les unes des autres, elles n'ont pu être reproduites les unes des autres par copie. Car, lorsqu'on copie, on essaye d'imiter le plus parfaitement possible tous les traits du modèle. C'est vrai surtout lorsque le copiste n'a à sa disposition que des moyens en somme assez pauvres pour exprimer sa pensée.

b) Particularités de système graphique rythmique. — Une autre particularité permet d'affirmer, sans contestation possible, que ces manuscrits de nos quatre écoles n'ont pu êtres copiés les uns sur les autres : c'est que non seulement la *notation neumatique matérielle* n'est pas la même, mais les *procédés* employés pour indiquer l'*allongement* des neumes diffèrent du tout au tout : ce ne sont ni les mêmes signes, ni les mêmes lettres significatives.

Nous touchons ici au point capital de ma démonstration, et je me permets d'attirer spécialement votre attention. — Voici un petit tableau de neumes qui aidera, je l'espère, mes explications (PLANCHE H).

Sur ce tableau, je ne fais figurer que les notations *sangallienne*, *messine* et *chartraine;* je laisse de côté la notation nonantolienne, parce qu'elle est plus compliquée, et que les manuscrits les meilleurs de cette école ne contiennent pas notre Alleluja *Ostende*, sur lequel je dois faire la preuve de ce que j'avance.

---

[1] *Paléographie Musicale*, t. XI.

Tableau comparatif de quelques neumes rythmiques sangalliens, messins et chartrains.

Notation	Neumes					
	Clivis		Podatus		Torculus	
	brève	longue	bref	long	bref	long
sangallienne						
messine						
chartraine						

Voici en quelques mots en quoi consiste cette différence de procédés entre nos trois écoles :

A *St-Gall,* pour allonger un neume, nous l'avons vu, on ajoute un épisème horizontal (ou parfois vertical) sur la note longue, — ou on ajoute la lettre t = *tenete* (comme dans la clivis), — ou bien on modifie la forme première du neume (podatus, torculus). — Je me borne à ces trois neumes, les plus caractéristiques, parce que *liés* dans l'écriture sangallienne, et aussi pour ne pas disperser l'attention.

A *Metz,* c'est tout autre chose. Lorsque les neumes sont longs, le notateur l'indique au moyen de la *désagrégation des éléments constitutifs du neume.* — Par exemple, le podatus bref est tracé d'un seul coup de plume; le podatus long est désagrégé : on a un *punctum* suivi d'une *virga,* éléments constitutifs du podatus. — De même la clivis longue est faite de deux « hirondelles » superposées; le torculus de trois, etc. — Bien plus, la lettre d'allongement est bien encore quelquefois la lettre t, comme à St-Gall; mais le plus souvent, c'est la lettre a = *augete.*

A *Chartres,* c'est pour ainsi dire la combinaison des procédés sangallien et messin. Il y a des points brefs et des traits longs comme à St-Gall, et *désagrégation* des neumes longs comme à Metz. Mais cette désagrégation se fait, non plus en « hirondelles » comme à Metz, mais en traits épais. — De plus, les lettres significatives rythmiques sont presque complètement ignorées.

C. Concordance absolue des écoles. — Etude détaillée des neumes. — Or, malgré cette différence de procédés, signe évident que les manuscrits n'ont pas été copiés les uns sur les autres, partout où à St-Gall il y a la forme brève, c'est encore la forme brève que l'on trouve à Metz et à Chartres; partout au contraire où St-Gall donne la forme longue, c'est la forme longue que l'on trouve à Metz et à Chartres, malgré le signe graphique différent. Le *signe* est *différent;* la *chose signifiée* est *identiquement la même;* et cela, dans tout le recueil des mélodies liturgiques!

Revenons maintenant à notre Alleluia *Ostende*, et étudions-le à cet égard. (PLANCHE C).

Reprenons quelques-uns des neumes où nous avons constaté plus haut la concordance des manuscrits sangalliens, et confrontons-les maintenant avec les manuscrits de Laon (école messine) et de Chartres (école chartraine).

a) Podatus.

Le podatus 5, bref à St-Gall, ✓, est fait d'un seul coup de plume à Laon, ʃ, et à Chartres, ✓. — Nous avons remarqué déjà que le St-Gall 359 (le meilleur sangallien) avait mis l'épisème à l'extrémité de la seconde note, ✓; or, à Laon, cette extrémité du podatus est marquée du ⌐ = *tenete!*

Le podatus 9 au contraire est long à St-Gall, carré ✓. A Laon, ✓, et à Chartres, ✓, il est désagrégé.

De même le pes quassus 66.

b) Clivis.

Les clivis 20, 25, 29, 37, 49, 53, 56, brèves à St-Gall ∩, marquées même assez souvent du *celeriter*, sont faites à Laon, 7, et à Chartres, ⌐, d'un seul trait de plume.

Au contraire, la clivis 12, longue à St-Gall, ∏, est désagrégée à Laon et même affectée de l'a = *augete*, ⁂. — A Chartres, ⌐, c'est la forme brève, mais peu importe, puisque cette clivis fait pressus avec la virga précédente, et est ainsi longue par position.

La clivis 33, longue à St-Gall, ∏, est désagrégée à Laon, ⁂, et à Chartres, ⁝.

De même la clivis 50. Laon désagrége, mais cette fois sans ajouter la lettre a. Peu importe, cette lettre n'est pas nécessaire. Je le répète : c'est la *désagrégation du neume* qui marque sa forme longue; la lettre a ne vient que comme supplément d'information; elle peut être omise sans inconvénient.

La clivis 51, longue à St-Gall, désagrégée et affectée de l'a à Laon, est brève à Chartres; c'est une erreur de Chartres, non une faute de copiste,

parce qu'elle est reproduite à tous les versets adaptés à cette même mélodie; sur ce point, Chartres se séparait de la tradition générale. Cela arrive quelquefois, sans rien enlever d'ailleurs à la valeur de ma thèse. C'est une exception, et voilà tout.

c) Torculus.

Torculus 18, bref à St-Gall, , lié et donc bref à Laon, , et à Chartres .

Torculus 47, long à St-Gall, , décomposé à Laon et à Chartres, , avec l' à Laon, .

d) Neumes subpunctis.

Venons aux *podatus subpunctis.*

Le podatus subpunctis 43, avons-nous dit, est bref tout entier à St-Gall, . A Chartres, il est fait de quatre points, brefs, ; à Laon, d'un torculus bref suivi d'un punctum bref, . Concordance absolue.

Podatus subpunctis, 34, 35 et 36, avec première note longue et trois autres notes brèves à St-Gall, sauf peut-être la dernière, . — A Laon, et à Chartres, , la première note est détachée et notée par le punctum long, marqué deux fois sur trois à Laon du .

Podatus subpunctis 10, 46, 57, 64, avec deux premières notes brèves et deux dernières notes longues à St-Gall, . — Or à Laon et à Chartres, exactement la même chose. Chartres met deux points brefs suivis de deux traits longs ; Laon lie les premières notes qui sont brèves, et désagrège les deux dernières en affectant la troisième de l' , .

Même concordance au neume 63; de même aux neumes 58 et 61 où, dans les trois écoles, toutes les notes sont brèves à l'exception des deux dernières, longues.

Est-il possible de rêver une concordance, une unanimité plus parfaite, détail par détail, entre nos trois écoles? Peut-on raisonnablement soutenir que les notateurs indiquaient ces nuances au petit bonheur, au hasard de leur fantaisie? — N'y a-t-il pas là une *vraie tradition*, et une tradition UNIVERSELLE?

Je dis bien : UNIVERSELLE :

La notation *sangallienne* est en effet répandue dans la Suisse, en Allemagne, en Autriche, dans l'Italie du Nord;

la notation *messine* en Belgique, en Flandre, dans l'Allemagne occidentale, dans l'est de la France;

la notation *chartraine*, dans l'ouest de la France et en Angleterre;

la notation *nonantolienne* dans le centre nord de l'Italie.

Ainsi, dans toute l'Eglise latine d'Occident, partout où l'on chante les mélodies grégoriennes, on les chante sur le même rythme, avec les mêmes accents, expression d'une même foi et d'un même amour. C'est la prière « catholique » par excellence, suivant la recommandation de l'Apôtre saint Paul : *Ut unanimes, uno ore honorificetis Deum et Patrem Domini Nostri Jesu Christi.*

* * *

D. Nécessité d'une documentation complète. — Avant de conclure cette trop longue et bien aride conférence, je veux pourtant répondre à une objection qui s'est sans doute présentée à l'esprit de beaucoup parmi vous. Elle me donnera d'ailleurs l'occasion de préciser ma pensée.

S'il y a une tradition si nette, comment alors expliquer la clivis 2 du tableau (PLANCHE C)? Elle n'a l'épisème que dans un seul manuscrit. Il semble bien qu'il y ait ici contradiction entre les manuscrits sangalliens!...

Je ferai d'abord remarquer que non, il n'y a pas contradiction. Pour qu'il y eût contradiction, il faudrait que cette clivis fût marquée *longue* dans un manuscrit, et *brève (celeriter)* dans les autres. Or tel n'est pas le cas. La clivis seule, sans aucune adjonction de trait ou de lettre, , telle que vous la voyez ici, au neume 2, dans tous les manuscrits sauf le St-Gall 359, n'est ni longue ni brève, elle est indifférente ; elle a besoin, pour avoir une signification précise, d'être déterminée par un signe ajouté ou une lettre. — Les neumes, qui modifient leur forme même, en cas d'allongement, comme le podatus, ou , le torculus, ou , etc., n'ont pas cette indétermination ; leur forme même indique s'ils sont longs ou brefs. — La clivis seule est neutre, indifférente, elle peut être ou légère ou appuyée.

Et ceci m'amène à la vraie réponse. Il ne faudrait pas croire que les copistes du moyen âge, si attentifs qu'ils fussent à indiquer l'interprétation traditionnelle, écrivaient leurs manuscrits comme nos éditeurs modernes publient leurs livres. Nous autres, nous veillons à chaque détail matériel, parce que nous savons que la typographie va multiplier l'ouvrage à des milliers d'exemplaires. Nous voulons qu'autant que possible, ce soit complet, parfait.

Les copistes du moyen âge n'avaient pas cette prétention de faire une édition scientifique, critique. Ils écrivaient pour la pratique, et mettaient l'indication qu'ils croyaient nécessaire *hic et nunc.* C'est ainsi par exemple que si l'on divise certains excellents manuscrits en deux parties égales, la première moitié se trouve avoir beaucoup plus d'indications que la seconde ; les copistes jugeaient sans doute inutile de multiplier les signes là où la formule était connue.

La conséquence c'est que nous, qui vivons au XXe siècle, lorsque nous voulons pénétrer leur pensée à fond, nous ne devons pas nous contenter d'examiner un seul manuscrit pour une pièce, ni même tous les manuscrits pour cette seule pièce. Si une mélodie se trouve être adaptée à un certain nombre de textes différents, il faut étudier *tous ces textes* dans *tous les manuscrits.*

C'est précisément le cas pour notre Alleluia *Ostende.* Cette mélodie est adaptée à treize versets dans les manuscrits :

1	Alleluia	*Ostende*	(1er dimanche d'Avent)
2	»	*Confiteantur Domino*	(Chaire de S. Pierre)
3	»	*Diffusa est*	(Ste Lucie)
4	»	*Dominus dixit ad me*	(Messe de minuit de Noël)
5	»	*Dominus in Sina*	(Ascension)
6	»	*Dominus regnavit*	(3e dimanche après l'Epiphanie)
7	»	*Haec dies*	(Samedi *in albis*)
8	»	*In resurrectione tua* [1]	
9	»	*Lauda anima mea*	
10	»	*Memento nostri*	
11	»	*Mittat vobis*	(Messe de mariage)
12	»	*Nimis honorati sunt*	(SS. Simon et Jude)
13	»	*Specie tua*	(Commun des Vierges)

Pour avoir une restitution parfaite, il faut étudier ces *treize versets* dans *chacun* de nos manuscrits. — Ne pouvant faire ici avec vous ce travail, je vous montrerai du moins un extrait de ces grands tableaux généraux que nous faisons à Solesmes (PLANCHE I).

Sur cet extrait, nous n'avons mis que la clivis 2 du grand tableau, suivie du groupe quilismatique 3-4, que nous avons notée telle que nos manuscrits la donnent pour chacun de ces treize versets.

Or St-Gall 359, le meilleur de nos manuscrits, marque l'épisème huit fois sur dix, jamais de *celeriter.*

Einsiedeln 121 l'a trois fois sur onze. — Et, à examiner le manuscrit de près, il semble bien que l'épisème existait primitivement à toutes les clivis, ou presque, et qu'une main postérieure l'a ensuite gratté.

Jetez les yeux sur les autres manuscrits. Tous, sauf le St-Gall 375, postérieur, mettent ou ne mettent pas l'épisème. *Aucun n'a le* celeriter.

Laon (école messine) ne note la vocalise de l'alleluia que deux fois; aux deux fois, c'est la forme longue, une fois avec ⁓, l'autre fois sans ⁓.

---

[1] Les trois Alleluias, nos 8, 9 et 10, ne sont plus en usage actuellement dans la liturgie romaine.

Chartres n'avait noté qu'une fois cette vocalise, et les premiers neumes ont disparu avec le parchemin, car ce manuscrit a beaucoup souffert.

Détail curieux : plusieurs manuscrits notent deux fois l'Alleluia *Diffusa est*. Or Einsiedeln 121, St-Gall 339 et St-Gall 376 marquent une fois l'épisème et l'autre fois l'omettent.

Qu'en conclure? sinon que cette clivis était longue [1] (aussi bien elle précède un quilisma, et presque toujours, dans ce cas, le neume est allongé; à peine besoin d'ajouter un signe supplémentaire). Mais ce ne devait pas être une longueur très marquée, car tous les manuscrits l'auraient alors notée. C'était plutôt une de ces *nuances* de *cantando*, plus spirituelles que matérielles, et qui donnent la vie, le coloris, la chaleur aux mélodies.

En d'autres termes, ce n'est pas ici une lourdeur pesante, mais une nuance artistique, relevant surtout de l'*agogique* [2].

Ainsi, il n'y a pas de contradiction entre nos manuscrits; jusque dans ces moindres détails, qui peuvent nous surprendre au premier abord, ils concordent entre eux [3], il se complètent, s'éclairent mutuellement; bref ils sont les témoins irrécusables d'une véritable tradition, ou pour mieux dire de LA TRADITION RYTHMIQUE.

CONCLUSION.

Il est temps de conclure.

Résumons les *faits* que nous avons constatés :

Nous trouvons au moyen âge, à *la même* époque, Xe siècle, *quatre* Ecoles de manuscrits, *différents* dans leur *notation*, différents dans les *procédés* qu'ils emploient pour indiquer l'interprétation des mélodies.

Conclusion : ces écoles sont *indépendantes les unes des autres*, ces manuscrits n'ont pas été copiés les uns sur les autres.

---

[1] Et que l'on n'aille pas dire que cette vocalise de l'*Alleluia* se chantait différemment selon les différents versets. D'abord on ne voit pas bien pourquoi. Et puis, il y a une preuve qu'elle se chantait toujours de la même façon : c'est que certains manuscrits, Bamberg lit. 6, Laon 239 et Chartres ne la notent que la première fois. — C'était d'ailleurs une habitude : lorque une formule connue de vocalise revenait, le copiste se dispensait de la copier. N'oublions pas qu'il y avait alors la « crise du papier » et beaucoup plus aiguë que de nos jours!

[2] Dans nos éditions, nous mettons ici un simple épisème horizontal qui invite à prolonger doucement, à retarder, à faire la *nuance* indiquée.

[3] Parfois certains critiquent tel signe de nos éditions, parce que tel manuscrit ne le donne pas. La réponse se trouve dans les observations que nous venons de faire. Nos éditions sont faites sur de nombreux manuscrits, et bénéficient d'une documentation aussi large que possible. Si elles pèchent, c'est bien plutôt par défaut; elles ne reproduisent pas, tant s'en faut, *toutes* les nuances des manuscrits, surtout pour les chants de la messe. Nous avons eu peur..... nous le regrettons.

Malgré cela, chacun par un système graphique qui lui est bien propre, ces manuscrits indiquent une *interprétation identique*, neume par neume, jusque dans les plus menus détails, pour tout le répertoire grégorien.

Comment expliquer cette unanimité? Une seule explication est possible : c'est que les quatre écoles ont une SOURCE COMMUNE, dont elles ont gardé la tradition avec un soin religieux.

Or, cette source commune de la tradition *rythmique* doit être *la même* que la source de la tradition *mélodique*. Il est bien clair que si, à une mélodie préexistante, un moine avait ajouté son interprétation propre, cette interprétation serait restée cantonnée dans son monastère ou sa région. Jamais elle ne se serait étendue à toute l'Eglise.

Tout le monde admet que la *tradition mélodique* vient de Rome, c'est donc *de Rome* aussi que vient la *tradition rythmique*. Et donc en suivant les manuscrits sangalliens, messins, chartrains, nonantoliens, c'est la tradition ROMAINE que nous suivons!

Bien plus, pour que cette tradition romaine soit restée la même partout, il faut, pour la raison indiquée précédemment, que l'interprétation donnée par les manuscrits rythmiques soit l'interprétation PRIMITIVE, celle des auteurs mêmes.

Et nous touchons ici au fond de la question. Si nous retrouvons l'expression, le rythme voulus par le ou les compositeurs, il n'est pas douteux que nous devons l'adopter. Le bon sens demande que le plain-chant, comme toute musique, soit exécuté comme il a été composé; c'est l'enseignement de tous les conservatoires pour la musique classique, et Pie X fit connaître jadis sa volonté sur ce point en ce qui concerne les mélodies grégoriennes [1].

C'est d'ailleurs, pour le chant grégorien, qu'on le veuille ou non, une question de vie ou de mort. L'étude, même superficielle, des manuscrits nous révèle que tant que dura vivante l'unanimité rythmique, l'unanimité sur l'interprétation, la ligne mélodique se conserva elle-même dans sa pureté originelle; peu ou pas de variantes. A partir du moment au contraire où se perdit l'interprétation traditionnelle, les variantes mélodiques s'introduisirent et se multiplièrent de plus en plus. Ainsi, ce fut l'unité d'interprétation qui sauva et consacra, durant de longs siècles, l'unité mélodique.

---

[1] « Il est important que ces mélodies soient reproduites dans l'exécution de la manière dont elles furent artistiquement conçues à l'origine ». (Lettre de Pie X à Mgr Dubois, alors archevêque de Bourges, 10 juillet 1912).

Et c'est justice. Qu'y a-t-il de plus important dans une pièce musicale : la succession matérielle des sons mélodiques, ou bien le sentiment, l'idée, l'inspiration vivante qui l'ont créée?.....

Il n'est pas déraisonnable de penser que les mêmes causes produiront les mêmes effets. Nous connaissons déjà des chefs de chœur qui, ne comprenant rien aux longues vocalises grégoriennes, se permettent de les amputer et de les abréger. C'est ce qu'avaient fait les éditeurs des derniers siècles; mais si on doit en revenir là, était-ce vraiment bien la peine de publier une édition vaticane?

Tradition *universelle*, tradition *romaine*, tradition *primitive*. Ce n'est pas tout.

En terminant, je voudrais attirer votre attention sur une idée qui se dégage de cette étude :

Avez-vous réfléchi à l'effort de volonté qu'il a fallu à nos pères du moyen âge pour maintenir si extraordinairement intacte, pendant si longtemps, la tradition primitive? Nous avons tant de peine, nous autres, malgré nos savantes éditions de musique moderne, à chanter partout de la même façon nos chants populaires!

Or au moyen âge, la notation était si imparfaite qu'elle ne donnait ni la ligne mélodique ni la précision absolue de la ligne rythmique. Malgré cela, malgré les différences de tempérament, de goûts, de mœurs, des peuples de l'Europe chrétienne, la tradition rythmique a pu se maintenir intégralement la même *partout*, depuis le VIe siècle, époque de saint Grégoire, jusqu'au XIe! Et notons que l'on chantait tous les jours, non seulement la messe, mais tout l'office, avec ses antiennes et ses répons. N'a-t-il pas fallu à nos pères la volonté extraordinairement énergique et tenace de ne pas dévier, d'aucune façon?

Et n'y a-t-il pas là une leçon pour nous?

Cette ténacité s'explique. C'est qu'alors le chant liturgique n'était pas considéré comme un bien sur lequel chaque particulier eût droit; c'était une chose sacrée, un bien d'Eglise. C'était la prière liturgique, *sociale*, CATHOLIQUE, celle de l'*Eglise*. L'Eglise avait son chant à elle; bien mieux, elle avait *son interprétation à elle; aucun particulier n'était qualifié pour y substituer la sienne propre.*

Mais si l'Eglise a son interprétation à elle, si elle l'a si jalousement défendue pendant si longtemps contre toute altération, pouvons-nous, nous, sciemment, y substituer la nôtre?

Il serait facile de montrer par quelques exemples qu'au simple point de vue artistique, nous n'avons rien à perdre, et beaucoup à gagner, à renon-

cer à notre goût personnel pour accepter de bon cœur cette longue tradition dont j'ai essayé de vous faire constater à vous-mêmes l'existence historique. Dieu sait combien les chères mélodies grégoriennes deviennent du coup plus vivantes, plus chaudes, plus vibrantes! Mais je ne veux pas mettre votre patience trop à l'épreuve.

Aussi bien, n'est-ce pas uniquement d'art qu'il s'agit. Il s'agit, je le répète, de *prière*, et, pour préciser, de *la prière de l'Eglise*, de sa prière *liturgique, solennelle, officielle*, exécutée *en son nom*.

Tout se ramène à savoir si l'Eglise, l'épouse du Christ, répandue à travers les âges, *indépendante du temps* et des vicissitudes humaines, a sa pensée sur la question, en un mot si l'Eglise a son interprétation à elle. Une fois la question résolue, tout est simple. Si nous voulons être « catholiques », nous devons renoncer à ce qui vient de nous et adopter tout ce qui vient de l'Eglise.

Quoi qu'il en soit, dans cette unanimité des Eglises du moyen âge, à garder l'interprétation romaine du chant liturgique, il y a un des plus beaux hommages rendus à l'unité et à la catholicité de l'Eglise. Et peut-être ne perdrions-nous rien en nous mettant nous aussi, docilement, comme des petits enfants, à l'école de l'Eglise.

Jesus Christus heri, et hodie, ipse et in saecula.

Dom André Mocquereau
et Dom Joseph Gajard, O. S. B.



Imprimé par la Société S. Jean l'Evangéliste, Desclée & Cie, Tournai (Belgique). 3519



DOCUMENTS PALÉOGRAPHIQUES

NOTATIONS NEUMATIQUES ANCIENNES, TABLEAUX, ETC.

CITÉS DANS L'ÉTUDE

SUR LA TRADITION RYTHMIQUE DANS LES MANUSCRITS

Ces planches sont la reproduction photographique des clichés qui ont servi à illustrer la Conférence sur la tradition rythmique, au Congrès de Paris, Décembre 1922.

Pour permettre de consulter plus facilement ces documents, nous avons renvoyé à la fin du fascicule le tableau général de l'*Alleluia Ostende*, planche **C**, auquel on se réfère constamment dans le cours de cette étude.

R Summe trinita- ti simplici deo una divinitas aequalis gloria co
aeterna ma- iestas pa- tri prolique sanctoque pneumati qui to
tum subdit suis or- bem le- gibus almi. Qui.
V Praestet nobis gratiam deitas beata patris ac nati pariterque spiritus
R Benedicamus patri et filio cum sancto spiritu laudemus et super
exaltemus eum in s- cula
V Benedictus es domine in firmamento caeli et laudabilis et gloriosus. In s.
R Te deum patrem ingenitum te filium unige- nitum te spi
- ritum sanc- tum paraclytum sanc- tam et individuam
trinitatem toto corde et ore confite- mur lauda- mus atque
bene- dicimus tibi glo- ria in s- cula
V Quoniam magnus es tu et faciens mirabilia tu es deus solus. Tibi.
A O beata et benedicta et gloriosa trinitas AD MAT.
pater et filius et spiritus sanctus
A O beata benedicta gloriosa trinitas pater filius spiritus sanctus
A O vera summa sempiterna trinitas pater et filius et spiritus sanctus
A O vera summa sempiterna trini- tas pater et filius et spiritus sanctus

Planche A. — *Spécimen de notation sangallienne rythmique.*

Antiphonaire du Bx Hartker, Xe-XIe siècle.

NEUMES GRÉGORIENS

(Manuscrits sangalliens)

I. — Neumes simples

	Noms		Origine	Notation
Notes simples	Punctum carré et losangé.	ou •	accent grave.	
	Virga *ou* Bivirga.	ou /	accent aigu.	
	Apostropha.		apostropha.	
Neumes de deux notes	Pes *ou* Podatus.	ou	g. a.	
	Clivis.		a. g.	
Neumes de trois notes	Scandicus. (*Scandere*).		g. g. a.	4 5
	Salicus. (*Salire* : *sauter*).		g. g. a.	4 5
	Climacus. κλίμαξ échelle.		a. g. g.	4 5
	Torculus. (*Machine à presser*).	ou	g. a. g.	
	Porrectus. (*Allongé?*)		a. g. a.	

Planche B. — *Origine et forme des principaux neumes sangalliens.*

EGO autem sicut oliua fructificaui in domo domini. IN VIG. APLOR.
speraui in misericordia dei mei. & expectabo nomen tu um quoni
am bonum est ante conspectum sancto rum tuo rum. V Quid gloriaris
in malicia. qui potens es in iniquitate. GR. Iustus ut palma flore bit sicut ce
drus liba ni multiplica bitur in do mo domini.
V Ad annuntiandum ma ne mi sericordiam tu
am et ueritatem tu am per noctem. OF Glori a et hono
re corona sti e um. et constituisti e um super o pe ra ma nuum
tua rum do mine. V Do mine dominus
no ster quam admira bile, est no men tu um in uniuer sa ter ra.
quoniam eleuata est magnificentia tua super ce los. V Quid est
ho mo quod memor es ei us aut filius ho mi
nis quoniam ui sitas e um. CO Magna est
gloria eius in salutari tu o gloriam et magnum deco rem impones sup
eum domine. IN NAT. SCI IOHANNIS APLI & EUGLTE.
IN MEDIO ECCLESIE aperuit os eius et impleuit eum dominus spiri
tu sapientie et intel lectus stola glorie induit eum. V Bonum est confite
ri domino. et psallere nomini tuo altissime. GR. Exiit sermo inter fra
tres quod disci pulus il le non moritur. V Sed sic eum

Planche D. — *Spécimen de notation sangallienne non rythmique.*

Antiphonaire de S. Gall du XII[e] siècle. — Londres, B. M. add. 11669.

Planche E. — *Spécimen de notation messine.*

Laon, 239, X[e] siècle.

nobis omnis enim qui petit accipit et qui querit inuenit pulsanti

aperietur alle luia ... NT SCI VITALIS

Protector meus ... Repleti sumus mane misericordia tua

et exultauimus et delectati sumus alle

luia Domine refugium factus

es nobis a generatione et progenie

Priusquam fierent montes aut formaretur orbis

terrae a seculo et in seculum tu es deus alle luia

CO Ego sum uitis uera et uos palmites qui manet in me et ego in eum

hic fert fructum multum alle luia alle luia

Exclamauerunt ad te domine in tempore afflictionis sue

et tu de caelo exaudisti eos alle luia alle luia

Confitebuntur celi Tanto tempore uobiscum sum et non co

gnouistis me philippe qui uidet me uidet et patrem alleluia

non credis quia ego in patrem et pater in me est alle luia alleluia

Planche F. — *Spécimen de notation chartraine.*

Chartres, 47, Xe siècle.

Planche G. — *Spécimen de notation nonantolienne.*

Monza, Xe siècle.

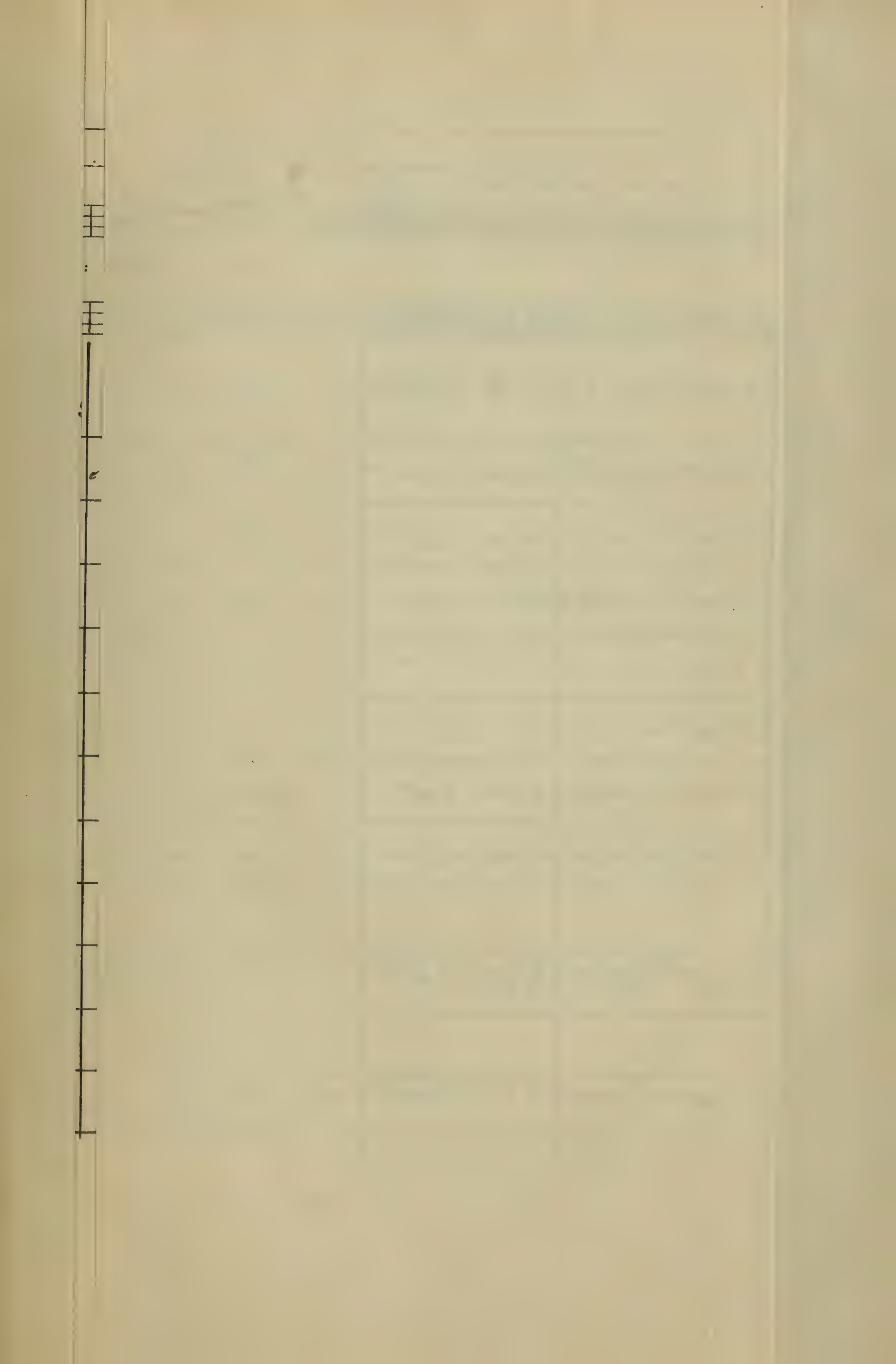
Tableau comparatif de quelques neumes rythmiques sangalliens, messins, chartrains

Notation	Neumes					
	Clivis		Podatus		Torculus	
	Brève	Longue	Bref	Long	Bref	Long
Sangallienne...						
messine.....						
Chartraine....		=				

Planche H. — *Tableau comparatif de quelques neumes sangalliens, messins et chartrains.*

ÉTUDE de la Clivis 2 de l'Alleluia V. Ostende	S. Gall 359	Einsiedeln 121	Bamberg n 6	Bamberg n 8	S. Gall 339	S. Gall 376	S. Gall 375	S. Gall 340	Laon 239
1 Alleluia V. Ostende	Al- le- lu- ia	Al- le- lui- a	Al- le- lui- a	Al- le- lui- a	Al- le- lui- a	Al- le- lui- a	Al- le- lui- a	Al- le- lui- a	Al- le- lui- a
VV. Ostende									
2 Confiteantur Dño									
3. Diffusa est									
4 Dñus dixit ad me									
5 Dñus in Sina									
6 Dñus regnavit									
7 Haec dies									
8 In resurrectione tua									
9 Lauda anima mea									
10 Memento nostri									
11 Mittat vobis									
12 Nimis honorati sunt									
13 Specie tua									

Planche I. — *Étude de la clivis 2 de l'ALLELUIA OSTENDE.* (Voir Planche C.)



ETUDE de la Clivis 2 de l'Alleluia ℣. Ostende

	S. Gall 359	Einsiedeln 121	Bamberg lit. 6	Bamberg lit. 8	S. Gall 339	S. Gall 376	S. Gall 375	S. Gall 340	Laon 239
1. Alleluia ℣. Ostende	Al-le-lu-ia	Al-le-lu-ia	Al-le-lu-ia	Al-le-lu-ia	Al-le-lu-ia	Al-le-lu-ia	Al-le-lu-ia	Al-le-lu-ia	Al-le-lu-ia
℣. Ostende									
2 Confiteantur Dño									
3. Diffusa est									
4 Dñus dixit ad me									
5 Dñus in Sina									
6 Dñus regnavit									
7 Haec dies									
8 In resurrectione tua									
9 Lauda anima mea									
10 Memento nostri									
11 Mittat vobis									
12 Nimis honorati sunt									
13 Specie tua									

Planche I. — *Étude de la clivis 2 de l'ALLELUIA OSTENDE.* (Voir Planche C.)

Vaticane

Restitution rythmique

Ecole Sangallienne

S. Gall 359

Einsiedeln 121

Bamberg lit. 6

lit. 8

S. Gall 339

376

375

340

Ecole Messine

Laon 239

Ecole Chartraine

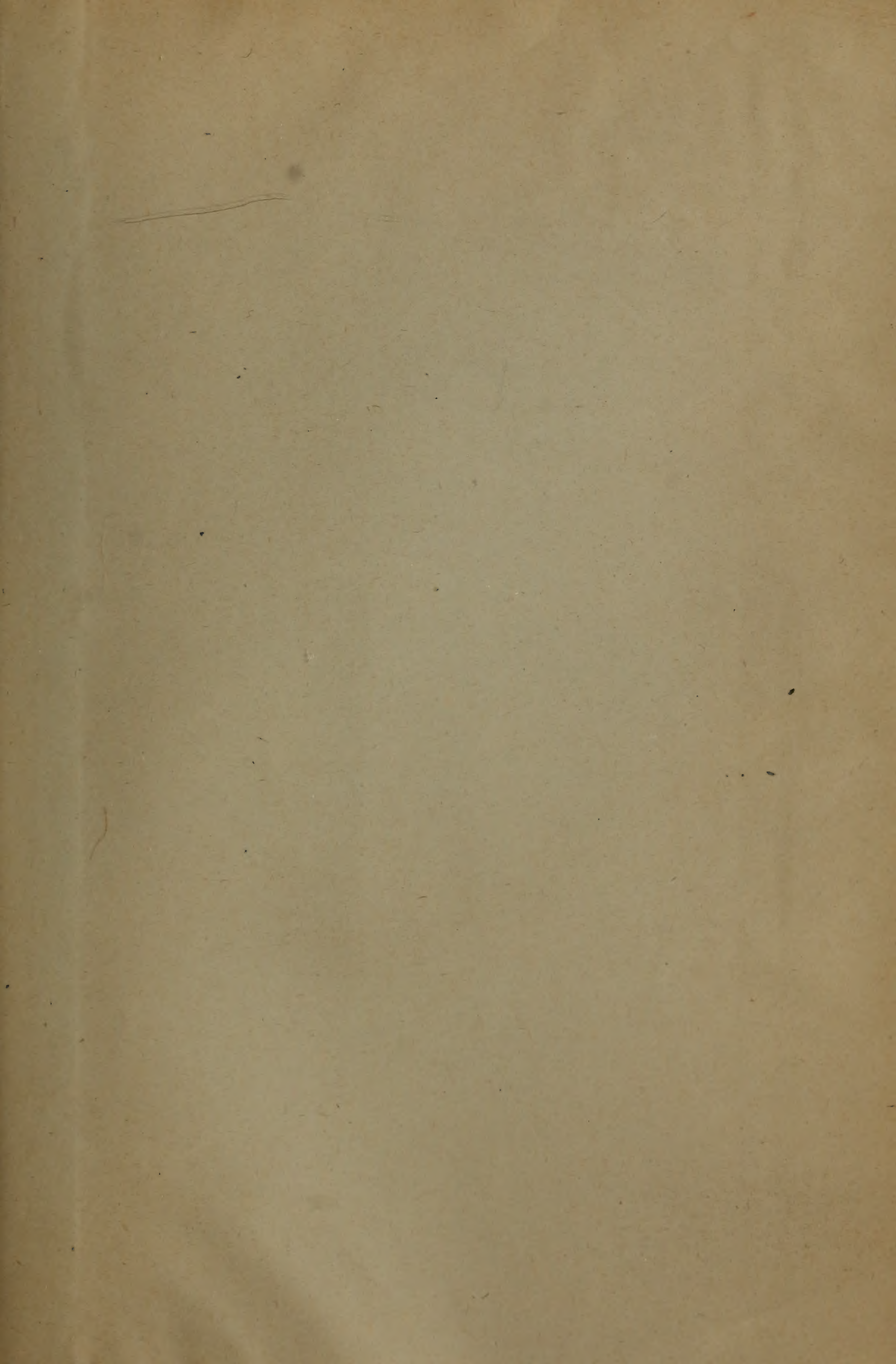
Chartres 47

Planche C. — *Tableau de l'ALLELUIA OSTENDE. — Manuscrits neumatiques.*





Imprimé par la Société S. Jean l'Évangéliste, DESCLÉE & Cie, Tournai (Belg.). — 3536





N° 797 — 4

